

Mario Botta, Schiaccianoci, Opernhaus Zurich, 1992

La scenografia e l'architetto

M. Isabella Vesco

Il corso di Scenografia, che ha la durata di un solo semestre, non può certo porsi l'obiettivo di dare un esauriente panorama storico e conoscitivo delle diverse branche della scenografia. Quello che più importa è comunicare il ruolo che, per uno studente di una scuola di architettura, assume lo studio di questa disciplina.

Se da un lato è considerata una materia dai confini incerti, interconnessa come è con altre componenti della costruzione scenica (costumisti, coreografi, tecnici delle luci), dall'altro non si può non considerare che essa offre allo studente una occasione progettuale con vincoli di diversa natura rispetto a un progetto di architettura.

Certo non si può diventare un bravo scenografo solo dopo aver frequentato un corso di scenografia così breve, ma neanche dopo aver frequentato un corso quadriennale all'accademia; questi studi servono come fondamento di cultura generale e vanno integrati da un percorso individuale: Aldo Rossi, Josef Svoboda, Gae Aulenti, Mario Botta, Renzo Piano, Hans Hollein, Santiago Calatrava (e potrei ancora continuare a lungo), non hanno fatto studi particolari nel campo della scenografia, sono però dei bravi architetti.

In una scuola di architettura dove la progettazione è l'obiettivo primo nell'iter formativo, le materie opzionali concorrono alla formazione disciplinare: scenografia e architettura sono discipline progettuali affini.

Creare una scenografia costituisce un esercizio progettuale libero da vincoli tecnici o contestuali ma legato oltre che alla disciplina, alla comprensione di un testo. È però erroneo pensare la scenografia come un semplice corredo visivo a un testo; lo scenografo è l'interprete del senso del testo non l'illustratore autonomo né il suo passivo illustratore; l'obiettivo è inventare, all'interno di uno spazio architettonico (sia esso teatro o spazio polifunzionale) una "vera" finzione: oggi, in una scenografia non ci deve essere nulla di "ipervero", né nulla di "iperfinto", non si può insegnare a simulare un materiale o falsificare una prospettiva o a usare in modo improprio una decorazione.

Per un architetto il testo di un lavoro di scenografia corrisponde al contesto in una progettazione urbana: l'uno e l'altro vanno profondamente capiti e interpretati con il progetto. Le risorse e gli strumenti espressivi sono invece differenti.

In teatro si progetta una "architettura senza fondamenta" ma con gli stessi fondamenti teorici e specifici dell'architettura costruita, impiegando anche strategie diverse prese a prestito dal design, dalla

televisione, dalla fotografia. La messa in scena di un testo impone la invenzione di una architettura mobile o, per meglio dire, di una architettura dotata di “fondamenta mobili”. Rispetto alle altre esercitazioni progettuali che uno studente affronta nel suo percorso formativo, la progettazione di uno spazio scenico rappresenta una esperienza specializzata, sebbene non separata dalla più generale esperienza del fare architettura.

L’inserimento di questa disciplina all’interno di una scuola di architettura risale agli anni Venti. Infatti lo studio, sia delle tipologie teatrali che di esperienze scenografiche, era alla base di uno dei tanti laboratori della Scuola del Bauhaus. Una scuola, come si sa, che affrontava tutti i temi della creazione artistica - «dal cucchiaino alla città» - ma che riservava alla sezione del teatro, in tutte le sue componenti, uno spazio rilevante.

La scenografia ha sempre avuto uno stretto rapporto con l’architettura, già nell’etimo si collega all’arte del costruire.

Basta ricordare le scene di Sebastiano Serlio, in modo particolare la scena della commedia o della tragedia (perché la scena della satira è una scena agreste), dove la concezione dello spazio prospettico, illusionistico, ripropone una scena urbana; ma anche agli ingegni di Brunelleschi dove è presente un intreccio tra architettura e scenografia e, ancora, al palcoscenico girevole di Leonardo da Vinci per la *Danae*.

Questo rapporto con l’architettura oggi è ancora più forte; infatti, la scenografia era materia riservata in passato prevalentemente a una stretta cerchia di specialisti, soprattutto pittori, mentre da alcuni decenni interessa non solo gli architetti ma anche fotografi, designer e artisti multimediali. Con le nuove tecnologie visive si possono ottenere linguaggi più consoni alla nostra epoca: ne sono un esempio i lavori teatrali che il coreografo Frédéric Flamand¹ mette in scena in tandem con vari architetti: Dominique Perrault, Zaha Hadid, Thom Mayne, Jean Nouvel e altri.

La scenografia può essere considerata una mediazione tra l’architettura disegnata e l’architettura reale. La metodologia progettuale è identica, diversi sono i materiali costruttivi; ogni materiale ha delle potenzialità tutte sue che vanno sfruttate al meglio: si possono costruire le scene anche con la carta, affermava Svoboda. Il progetto scenografico ha, rispetto alla progettazione dello spazio architettonico, minori o nessun condizionamento tipologico, tecnologico, contestuale. Dico minori perché se si progetta all’interno di un teatro all’italiana il rapporto con il pubblico è già prestabilito (salvo in rari casi); ma se il luogo è diverso, allora è la tipologia dello spazio a suggerire un rapporto diverso, un progetto scenico più articolato.

Questo discorso ovviamente si riferisce alla scenografia teatrale ma non alla scena urbana, dove lo spazio scenico è nelle vie, nelle piazze e, in ogni sua manifestazione, ripropone il concetto di teatro a cielo aperto tanto diffuso nel Cinquecento e Seicento. Questo spazio urbano, già di per sé scenografico, in occasione di eventi vari - quali matrimoni, nascite, arrivi di personalità illustri - veniva addobbato con elementi effimeri molto decorati.

Il fascino del lavoro dello scenografo sta proprio nel carattere fisiologicamente “effimero” (intendendo con “effimero” solo un questione di durata nel tempo): ciò è valido sia per la scenografia teatrale che per quella cinematografica, che televisiva, che per quella urbana da festa; ogni progetto scenografico nasce per uno

1. Coreografo (Bruxelles 1946) lavora, oltre che con architetti, anche con artisti visivi e musicisti (Peter Gordon, Michael Galasso, Marin Kasimir, Michael Nyman, Fabrizio Plessi), esplorando i nuovi punti di convergenza tra la danza e l’architettura.

spettacolo, per un film, per un evento e poi muore dopo l'uso. Ritornando al teatro si tratta di comporre e scomporre lo spazio recitativo attraverso la riproposizione di elementi tradizionalmente appartenenti al linguaggio dell'architettura oppure attraverso, anche, la luce e il colore.

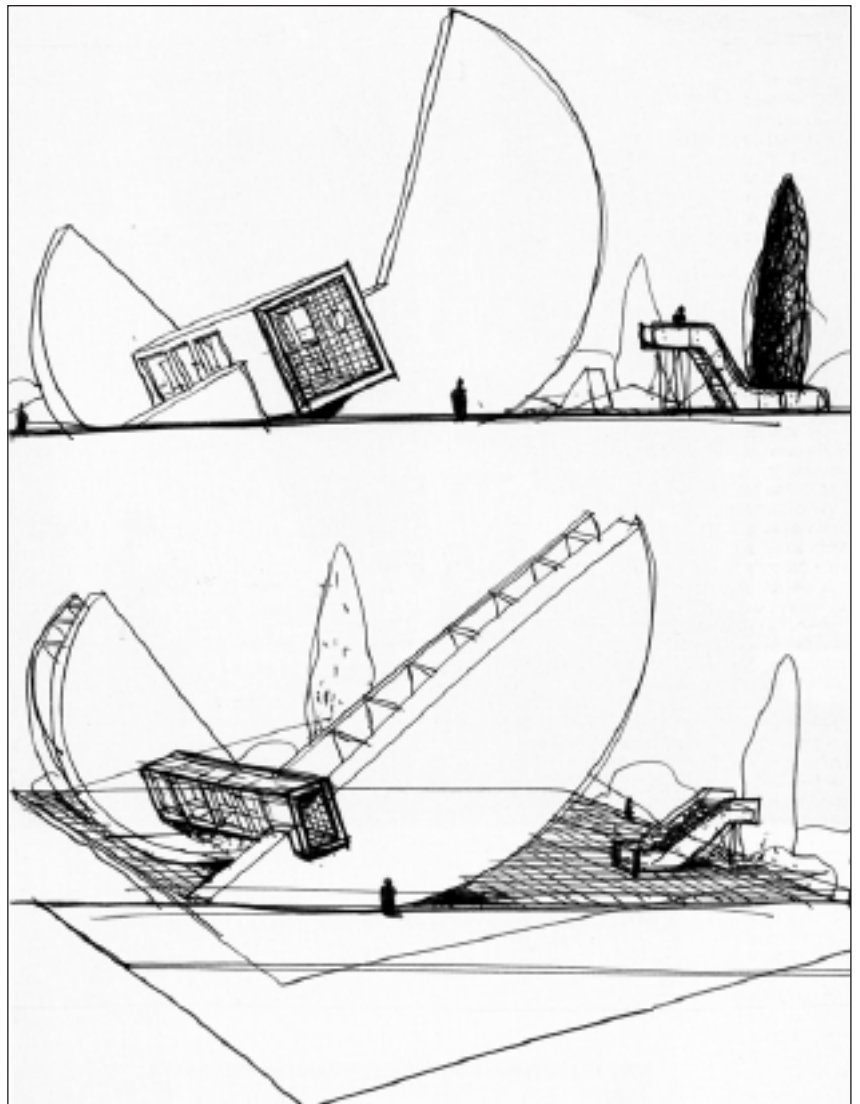
Architettura e scenografia hanno tutte e due lo stesso obiettivo: la creazione di uno spazio; lo spazio scenografico è lo spazio illusorio della rappresentazione, uno spazio che simula un altro spazio; uno spazio che viene costruito secondo regole compositive: Svoboda sostiene che la sola lingua dello scenografo è il disegno.

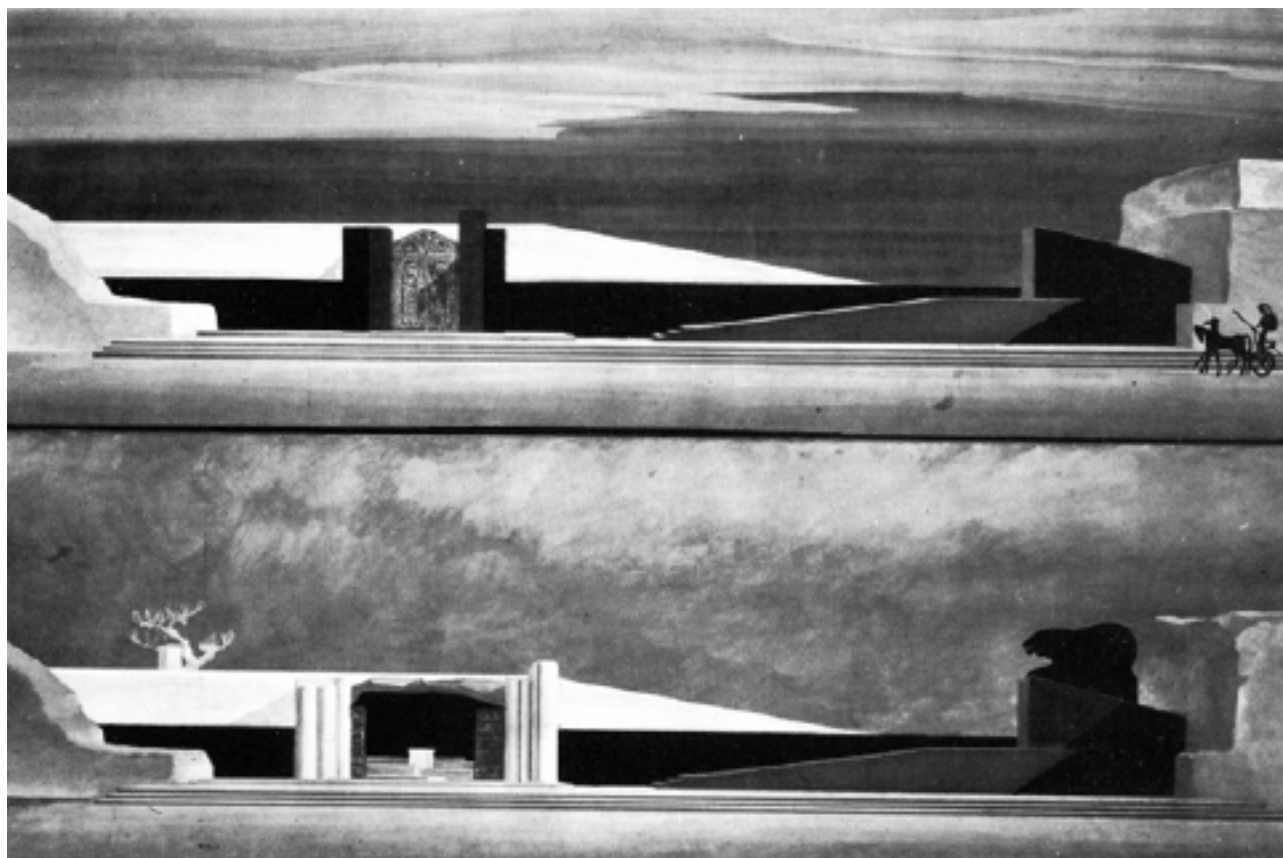
Il rapporto tra architettura e scenografia esiste non solo perché sul palcoscenico vengono riproposti elementi tradizionali appartenenti al linguaggio architettonico, ma soprattutto perché questi elementi vengono utilizzati in modo da comporre e scomporre lo spazio scenico.

Ludwik Margules, direttore di teatro, parlando di Alejandro Luna - uno dei massimi scenografi dell'America Latina - scrive «questo architetto della scena non ricerca l'ornamento ma l'organicità dello spazio; non l'illustrazione ma la traduzione del testo e dell'azione drammatica in termini di spazio, luce e movimento»²: e ciò è quello che ho cercato e continuo a insegnare ai miei allievi.

2. G. URINI URŠIČ, (a cura di), *Alejandro Luna scenografo*, Todi 2002.

Hans Dieter Schaal, Nachtwache, Opernhaus Leipzig, 1993.





Duilio Cambellotti, Studi per la trilogia eschilea: Agamennone, Coefore, Eumenidi, Siracusa 1948.

La lezione di Cambellotti in una esperienza progettuale

M. Isabella Vesco

1. G. MOGLIACCI, *L'Orestea di Eschilo a Siracusa: un palco per tre tragedie*, progetto di laurea, relatore M.I. Vesco, correlatore J. Caruana, Palermo a.a. 2004-05.

2. Duilio Cambellotti, scoperto da Boccioni - artista eclettico e versatile, si è occupato di design, oreficeria, cartellonistica - è considerato uno degli esempi più validi in Italia dell'Art Nouveau.

3. B. TOSI (a cura di), *Millenni e natura. Duilio Cambellotti e il teatro di Siracusa*, Bulzoni, Roma, 1978.

Mi piace ricordare una esperienza didattica svolta per una tesi di laurea sulla *Orestea* di Eschilo¹, non tanto per descriverne i contenuti, ma per cogliere l'influenza che Duilio Cambellotti² ha esercitato sul progetto.

Più che scenografo, Cambellotti, come lui stesso si definisce, è un «concettore di scene» e a lui si devono i primi allestimenti per il teatro antico di Siracusa, ove ha lavorato dal 1914 al 1948.

A partire dalla metà negli anni Venti si profilano in Italia, nel campo della scenografia, due linee di tendenza: un ritorno al fondale bidimensionale pittorico naturalistico e la introduzione, fortemente voluta dai futuristi, di costruzioni plastiche, dinamiche e colorate sulla scena. Cambellotti, pur se operante nell'ambito futurista, se ne distacca e lavora in teatro sotto l'influsso di Adolphe Appia, riorganizzando lo spazio recitativo in termini plastici e architettonici. Si può infatti affermare che, anche dopo la riforma wagneriana e l'innovazione scenografica portata avanti prevalentemente da Appia, in Italia si continuava - e spesso si continua tutt'ora - a perseguire una linea di tendenza tardo-ottocentesca sulla concezione dello spazio scenico; a questa linea di tendenza Cambellotti è del tutto estraneo.

Egli è contro «il danno dell'archeologia», contro «ogni forma di riesumazione dell'antico», e contro la «intossicazione dei particolari»³. La sua scena è concepita come spazio architettonico, ma il criterio che la ispira non è legato alla ricostruzione né filologica, né archeologica; egli usa volumi semplici che evocano architetture e atmosfere fondamentali nella scena greca dell'antichità (il tempio con colonne e gradini, il palazzo o la reggia, la tenda del condottiero e il paesaggio) senza ricorrere a elementi descrittivi o riproduzioni di luoghi e architetture. Su questi elementi essenziali Cambellotti compie una colta e raffinata operazione di sintesi.

Ma la vera caratteristica delle scene architettoniche di Cambellotti, e qui sta fondamentalmente la sua "lezione", è la capacità di usare gli stessi elementi scenici per spettacoli diversi (la tragedia, la commedia e il dramma satiresco); la "invenzione", più volte sperimentata, sta nell'uso di una struttura di base spostabile, di dimensioni eccezionali, costituita da materiale pesante e di elementi secondari sovrapposti a essa, costituiti da materiali più leggeri, a caratterizzare l'uno o l'altro dramma. Allora la città de *Le Nuvole* di Aristofane si trasforma in occhio-caverna per *Il Ciclope* di Euripide, in muraglia ne *I Satiri alla caccia* di Sofocle e, ancora, in casa reale in *Medea* di Euripide (v ciclo, anno 1927, due rappresentazioni al

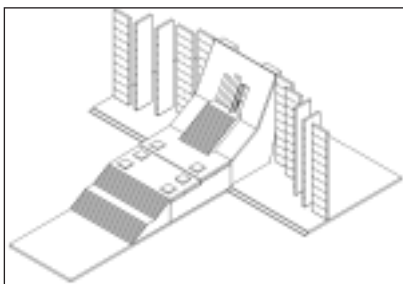
giorno); solo per citare uno dei tanti cicli di rappresentazione. Da allora, la lezione di Cambellotti è stata ripresa da vari scenografi e in contesti anche assai diversi con risultati brillanti, fino a Luca Ronconi, nell'anno 2002 sempre a Siracusa, con le *Baccanti* di Euripide e *Prometeo incatenato* di Eschilo.

Così, sperimentare con un progetto l'attualità dell'esperienza di Cambellotti - alla luce delle evoluzioni delle tecnologie oggi in uso in teatro - è stato il punto di partenza e la ragione principale della tesi di Giuseppe Mogliacci, che si propone l'obiettivo di studiare una scenografia, molto versatile, per il teatro greco di Siracusa adatta alla realizzazione di allestimenti diversi per tre testi *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi* di Eschilo, utilizzando come base un elemento forte e caratterizzante, in questo caso il lungo e articolato palcoscenico, al quale si aggiungono via via sia elementi verticali (le quinte) sia elementi di arredo (il cubo trasparente che simboleggia i templi di Apollo e di Atena, e le sedie *Louis Ghost*, anche esse trasparenti, di Philippe Starck).

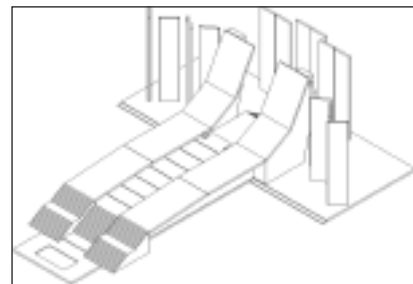
Per quanto "forte e caratterizzante", il "foglio-palcoscenico" dà l'idea di una scena "nuda", ma di una nudità che regala dignità. Alla cavea gradinata degli spettatori fa da contraltare il "foglio gradinato" che si conclude nelle quinte elegantemente e variamente illuminate; così come nei gradini sta il pubblico, nei gradini recitano gli attori e soprattutto il coro, elemento fondamentale in questi spettacoli.

L'elemento base della macchina scenica ricorda, nelle forme e nelle proporzioni, naturalmente in senso simbolico, una nave: se si osserva la sezione longitudinale della struttura di base è chiaro il simbolo, la parte alta rimanda alla prua e la parte bassa alla poppa. L'idea della nave nasce dai versi delle *Coefore*: «Invochiamo gli dei: sanno bene essi da quale tempesta, come dei naviganti noi siamo travolti» (versi 201-203).

La macchina scenica progettata si presenta come una struttura leggera, semplice e lineare, un "foglio" stretto e lungo, variamente piegato, che parte da terra come una pedana; prosegue in una scalinata; diviene una rampa inclinata e, infine, una quinta piegata che chiude frontalmente la macchina scenica. La geometria è



Progetto di laurea di G. Mogliacci
Agamennone, 2° scena



Coefore, 3° scena.

severa: tutto segue un modulo di ml 10x10 che diventa, nell'ordine di successione, un rettangolo aureo (la scalinata), un rettangolo pari a due volte il modulo (la rampa) e due rettangoli dinamici (la testata).

Il “foglio” cambia la sua configurazione quattro volte nelle diverse scene delle tre tragedie, aumenta la sua larghezza separandosi al centro e si arricchisce di cinque grandi quinte per lato, quinte che non consentono la percezione del paesaggio circostante e che, ruotando su un perno centrale, modificano la conformazione della testata. L'elemento plastico del “foglio” dialoga con la parete verticale di fondo costituita dal movimento di apertura e chiusura delle quinte perforate, che contengono al loro interno delle fonti luminose; queste, con il cambiare colore e luminosità, suggeriscono allo spettatore le diverse atmosfere. Le minuscole luci sono un chiaro riferimento alle architetture sceniche di Mario Botta (la “parete” in *Medea* e la “ellisse” in *Ippolito*).

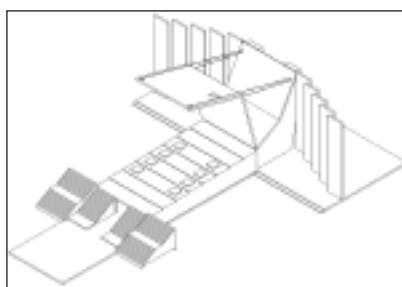
La scenografia per l'*Agamennone* è caratterizzata dalla reggia con le tre porte poste in alto sulla testata; per le *Coefore*, sia la scalinata che la rampa e la testata si aprono mostrando la parte del sottopalco; infine per le *Eumenidi*, la scenografia si arricchisce di due coppie di tiranti in acciaio per lato per consentire la vista della parete inferiore della testata, rivestita di materiale specchiante.

Una macchina semplice, versatile che attraverso pochi scorrimenti o rotazioni di parti di essa riesce a evocare le atmosfere della trilogia di Eschilo. Il “foglio”, spazio scenico apparentemente spoglio, grazie alla sua ricchezza cinetica riesce a reggere la recitazione delle tre tragedie.

Cambellotti commentava che, guardando le sue scene, molti avrebbero detto «non c'è più nulla di greco in tutto ciò»⁴ e non c'è nulla esplicitamente di “greco” neanche nel progetto di Giuseppe Mogliacci.

Dinamicità, movimento, leggerezza, ricerca sui materiali sono le parole chiave che hanno portato alla progettazione di questa macchina scenica: un modello di città greca in cui l'astrazione del volume conta molto di più delle decorazioni, un esempio di architettura “mobile” di notevole effetto.

4. *Ivi*.



Eumenidi, 4° scena



Indice dei nomi

- AJROLDI C., 11, 12, 17, 110
AJROLDI P., 127
ALESI M., 102
ALESSANDRO C., 62
ALFANO F., 93
ANZALONE M., 46
APPIA A., 135
APRILE M., 34, 35, 90, 95
ARCOLEO G., 46
ARGENTO D., 22
ARISTOFANE, 135
AULENTI G., 131
BACONE F., 108
BANDIERA R., 100
BANHAM R., p.70
BARRANCA C., 60
BASILE E., 35, 36, 37, 67
BASILE G.B.F., 67
BAUDELAIRE C., 53, 108
BBPR, 127
BELLITTI C., 46
BENJAMIN W., 109
BERLINGUER G., 20
BIDDECI C., 48
BOCCIONI U., 135
BORGES J.L., 110
BOTTA M., 129, 130, 131, 137
BOULLÉE E.L., 107, 108
BRAMANTE D., 36, 125, 127
BRANCIAMORE, 100
BRANDI C., 105
BRESLER H., 108
BULFAMANTE T., 105
BURCHARDT L., 77, 77, 79
CAGE J., 92
CALÀ M., 28, 32
CALANDRA E., 61
CALÌ C., 106
CAMBELLOTTI D., 134, 135, 135, 136
CAMPO S., 61
CANDINO S., 62
CANELLA G., 107
CANGIATOSI R., 61
CANNONE F., 61, 71, 110
CAPPELLO D., 61
CARACAUSSI C., 98
CARACCILO L., 72, 87
CARCIONE C., 62
CARDAMONE G., 72
CARDINALE G., 58
CARNEVALE G., 84
CARNILIVARI M., 37
CARONITI G., 96
CARRA G., 96
CARTESIO R., 108
CARUANA J., 135
CARUSO M., 58
CASÀ R., 58
CASSARÀ M., 61
CASSESE S., 20
CASTIGLIONE F., 58
CATANIA M., 70
CERAMI M., 60
CERASI M., 93
CERVELLATI P., 71
CHIAPPARA A., 58
CHIOFALO M.P., 118
CIACCIOFERA A., 16
CIOLINO M., 62
CIRUZZI B., 84
COLOMBO G., 60
COLOSI G., 71
CONTINO G., 61
COPPA M., 107
COPPOLA V., 61
COSTA, 71
COSTA G., 61
COSTA R., 47
CRAPAROTTA S., 58
CRONENBERG, DAVID, 109
CUCCIA M., 60
CUDIA S., 61
CULOTTA P., 71, 84, 91, 92, 93, 97, 109, 109
CURTO A., 61
CUSUMANO G., 61
D'AGOSTINO M., 62
DAMIANO P.D.M., 86
DE CARLO G., 110, 119, 119
DE SIMONE F., 110
DEIDDA V., 48
DI BENEDETTO G., 17
DI LEO P., 15
DI SALVO G., 73
DIAZ, 11
DIMAS DE MELO PIMENTA E., 92
DURAND J.N.L., 66, 67
ELLISON, 113
ESCHILO, 135, 136, 137
ESCOBÀR R., 109
ESPUELAS F., 115
EURIPIDE, 135
FATHY H., 93
FATTA D., 126, 128, 129
FERLENGA A., 95
FLAMAND F., 132
GADAMER H.G., 108, 109
GARGIANI R., 17
GODARD J.L., 109
GORDON P., 132
GRASSI G., 17, 129
GREGOTTI V., 17, 25, 43, 55, 93, 96, 107
GROPIUS W., 59, 129
GUADET J., 108
GUARINO G., 49
HADID Z., 132
HÄRING H., 115
HEIDEGGER M., 108, 111
HILBERSEIMER L., 129, 129
HOLLEIN H., 131
IGNOTI G., 24
INGHILLERI I., 118
JASPERS K., 77, 77, 79
KAHN L., 17, 53, 110, 111, 111
KAHN N., 110
KANT I., 105
KASIMIR M., 132
LA PLACA P., 56
LA SPIGA L., 14, 126, 128, 129
LE CORBUSIER, 26, 37, 105
LECARDANE R., 17
LEMBO S., 86
LEONCILLI MASSI G.C. 53, 57
LEONEL G., 71
LEONE N.G., 71
LETO BARONE R., 88
LI VECCHI G., 120
LO PICCOLO A., 22
LO RE D., 14, 16, 126, 128, 129
LOOS A., 11, 17
LUNA A., 133, 133
LUTERO M., 107
MAFFIOLETTI S., 95
MAGGIO V., 60
MAGRIS C., 109
MANDALARI V., 112

MANISCALCO L., 94, 97
 MARGULES L., 133
 MARINO F., 62
 MARTÍ ARÍS C., 11, 11
 MARTINOTTI G., 20
 MAYER A., 59
 MAYNE T., 132
 MAZZAPICA G., 62
 MELOTTO B., 115
 MICELI F., 10, 13
 MIES VAN DER ROHE L., 114, 115, 127
 MOGAVERO V., 62
 MOGLIACCI G., 135, 137
 MONESTIROLI A., 128, 129
 MONTUORI M., 116
 MURATORE C., 59
 MUSCOSO S., 59
 MÜTERI V., 70
 NAVARRA M., 100
 NOUVEL J., 132
 NYMAN M., 132
 PAGANO R., 71
 PAGLINO G., 62
 PALAZZOTTO E., 84
 PALOMBO A., 62
 PANNINI G.P., 52
 PANTANELLA S., 58
 PARRINO C., 61
 PASCALE S., 59
 PEREZ V., 62
 PERRAULT D., 132
 PERRETP A., 17, 17
 PETRUCCIOLI A., 93
 PIANO R., 131
 PLESSI F., 132
 POE E.A., 113, 113
 POSESELLO G., 15, 15, 17
 PONTI G., 127
 PRIULLA A., 58
 PROTO A., 86
 PROVENZANO S., 58
 PURINI F., 51, 92, 125, 129, 129
 QUARTARARO S., 97
 QUESADA M., 71
 RABITO G., 113
 RABITO V., 111, 113
 RADAELLI G., 92
 RAMPOLLA I., 61
 ROCCHETTO S., 95
 ROGERS E.N., 55, 68
 ROMANO V., 60
 RONCONI L., 136
 ROSA U., 111, 119, 120
 ROSSI A., 107, 107, 108, 131
 RUCELLAI, 36
 RUSKIN J., 71
 SALA C., 60
 SALADINO A., 22
 SALAMONE C., 89
 SALASSO M., 132
 SALERNO M., 62, 72
 SAMONÀ A., 35, 107, 124
 SAMONÀ G., 37, 39, 107, 110, 116, 122, 124
 SANGALLO A. IL GIOVANE, 36
 SANTIAGO J., 62
 SANZIO R., 36
 SARRO A., 22
 SCHAAILL H.D., 133
 SCHIAVO F., 15
 SCIACCA G., 118
 SCIARRINO S., 22
 SCIASCIA A., 87, 91, 109
 SCIASCIA L., 71
 SCOTT BROWN D., 127
 SEMERANI L., 107
 SEMPER G., 36
 SGRÒ R., 121
 SINI C., 111
 SIZA A., 92, 93
 SOLA C., 60
 SORCE C., 92
 STANCAMPIANO G., 62
 STARK P., 136
 STELLA F., 115
 STROZZI, 36
 SVOBODA J., 131
 TAFURI M., 107
 IAMBURRO A., 62
 TAUT M., 129
 TEDESCO A., 88
 THIERSCH A., 36
 TILOTTA G., 60
 TOSI B., 135
 TROVATO A., 97
 UGO V., 103
 ONGERS O.M., 129
 URBANI L., 71
 URINI U., 133
 VASQUEZ CONSUEGRA G., 117
 VATTIMO G., 107, 108, 108, 109
 VELLA F., 22, 60
 VELLUCCI G., 80
 VENTURI R., 129
 VESCO M.I., 135
 VETRO C., 62
 VITALE G., 121
 VITRUVIO M.P., 51
 WAGNER J., 104
 WEBER S., 93
 WENDERS W., 92
 WÖLLFEIN H., 36
 XENAKIS I., 82
 ZABBIA L., 121
 ZUMTHOR P., 93

Finito di stampare
nel mese di 2008
presso la tipografia Priulla - Palermo